



Cahiers de Narratologie

Analyse et théorie narratives

23 | 2012

Le sujet et l'art dans la prose française contemporaine
(1990-2012)

L'Enfant bleu et Déluge d'Henry Bauchau, « sur le terrain miné de l'art et de la psychanalyse »

Margherita Amatulli



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6612>

DOI : 10.4000/narratologie.6612

ISSN : 1765-307X

Éditeur

LIRCES

Référence électronique

Margherita Amatulli, « *L'Enfant bleu et Déluge* d'Henry Bauchau, « sur le terrain miné de l'art et de la psychanalyse » », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], 23 | 2012, mis en ligne le 29 décembre 2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/narratologie/6612> ; DOI : 10.4000/narratologie.6612

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

L'Enfant bleu et Déluge d'Henry Bauchau, « sur le terrain miné de l'art et de la psychanalyse »

Margherita Amatulli

Quand l'art et la psychanalyse ne font qu'un

- 1 L'art et la psychanalyse constituent les deux pôles de l'écriture bauchaldienne, deux pôles magnétiques entre lesquels le sujet crée les conditions de son renouvellement. L'art et le moi ont été l'un et l'autre explorés par l'écrivain, qui n'a jamais cessé de revendiquer le rôle de la psychanalyse dans le processus de libération de son écriture : « C'est que, dans ma vie, l'écriture et l'analyse se sont intimement liées. L'une a libéré l'autre, et toutes deux ont continué à agir et à évoluer ensemble »¹. Entre 1947 et 1950, une première cure psychanalytique, entreprise avec Blanche Reverchon-Jouve, lui révèle que l'écriture est le levier de son analyse² ; de la seconde cure, suivie auprès de Conrad Stein entre 1965 et 1968, il dira qu'elle « n'avait plus à ouvrir l'écriture mais peut-être, en des temps différents, à l'approfondir »³.
- 2 Pour Henry Bauchau, le travail psychanalytique – dont il fera lui-même sa profession – se prolonge dans l'écriture de la poésie et de la prose, où l'écrivain reconnaît respectivement « le sacré dans la langue » et « la langue dans son corps »⁴. Alors qu'il se dote d'une écriture qui n'obéit à aucune école ni tendance de l'époque sinon à « ce qui s'est d'abord intériorisé en (lui⁵) », il se lie avec des artistes, consacre des textes à la peinture, enseigne l'histoire de l'art à l'Institut Montesano et, à partir de 1962, s'essaie au dessin, au pastel, à la peinture et à la sculpture, sans aucune prétention⁶ mais en s'inspirant des thématiques freudiennes, comme le montre une série de tableaux intitulés *Moments d'une psychanalyse*⁷.
- 3 La psychanalyse féconde ainsi l'art et l'écriture : conjuguant la pratique artistique et la pratique thérapeutique, Henry Bauchau cherche à favoriser l'expression et la communication des patients à qui la parole fait défaut, dans des séances collectives à l'hôpital de jour ou des séances individuelles à son cabinet. Pendant deux ans, il animera

un séminaire à la Sorbonne sur le thème « art et psychanalyse ». Si l'exploration du potentiel plastique n'est qu'un « passage » dans son itinéraire créatif, c'est à l'œuvre écrite qu'il reviendra de recueillir le fruit de cette expérience et de la conjuguer à celle, bien plus durable, de l'investigation du moi profond dont elle se fait l'écho. Rien d'étonnant, par conséquent, si les traces de l'expérience plastique se retrouvent dans la plupart de ses textes. On y reconnaîtra, non pas la simple transposition littéraire du geste biographique, ni la banalisation du geste artistique, mais bien, comme l'observent les nombreuses études consacrées à la présence de l'art dans son œuvre, un « élément libérateur, déliant »⁸, un « lieu privilégié d'émergence de l'inconscient »⁹, une « expérience spirituelle ancrée dans l'existence la plus incarnée »¹⁰, une « expérience humaine et source irremplaçable de connaissance »¹¹ à « la valeur cathartique »¹², ou encore « l'adjuvant autant que la métaphore »¹³ des transformations psychiques dans un univers scriptural lui-même marqué par « des réminiscences sous-jacentes picturales, graphiques ou musicales »¹⁴.

- 4 L'art et l'existence sont donc indissociables : le premier est l'intermédiaire privilégié qui offre l'accès aux profondeurs et favorise le passage de l'inconscient au conscient, de l'indicible à l'exprimable, en dépassant « les moyens de langage élaborés pour le dicible et pour la vie courante »¹⁵. Dans les romans, la pratique artistique représente d'ailleurs « l'histoire d'une remontée »¹⁶, comme le fait justement remarquer Myriam Watthee-Delmotte à propos d'*Œdipe sur la route*. De la difficulté d'expression à la découverte d'une vocation à travers la transposition dans la matière, du chaos initial à l'œuvre finale, mais jamais définitive, par le biais de l'expérience corporelle, le processus artistique – pictural, musical ou sculptural – redouble et métamorphose l'itinéraire spirituel du sujet artiste : de la descente en soi-même à la communion avec les autres, de la désagrégation du moi à l'intégration sociale à travers l'effacement de son ego.
- 5 Si l'expression domine l'esthétique, sans pourtant renoncer à la forme, c'est que « l'œuvre en soi n'est jamais fétichisée. Elle n'apparaît même jamais comme objectif, mais seulement comme trace [...] d'une métamorphose, preuve d'un moment d'existence et d'un palier atteint au cours d'un processus d'individuation »¹⁷. Un passage, donc, comme l'a été l'expérience artistique de l'auteur, un passage qui a pourtant laissé son empreinte dans l'œuvre littéraire, puisque « si aucune œuvre antérieure à 1962 ne fait état de la figure d'un artiste du champ visuel, par contre aucune œuvre postérieure à 1972 n'en est exempte : dans chaque roman, un personnage fait l'expérience du dessin, de la peinture ou de la sculpture, et s'il s'agit d'un passage furtif et apparemment secondaire dans *Le Régiment noir*, cela devient central dans les textes ultérieurs du cycle œdipien »¹⁸.
- 6 Mais même au-delà du cycle œdipien, l'influence de l'art visuel ne cesse d'irriguer la production de l'écrivain, qui, dans *L'Enfant bleu*¹⁹ publié en 2004 et dans *Déluge*²⁰ de six ans postérieur, se concentre précisément sur le sujet artiste. Si la pratique artistique joue, dans la production antérieure, un rôle polarisant dans l'itinéraire spirituel de l'individu, l'expérience des arts visuels, autour de laquelle se construit le texte et se configure le (anti-)héros, est omniprésente dans les deux romans cités, de la première à la dernière page. Loin d'interrompre le fil du discours, elle est elle-même le fil du discours, une sorte de fil d'Ariane qui permet de sortir du labyrinthe intérieur. Avec *L'Enfant bleu*, pour la première fois dans la production romanesque de l'écrivain, l'expérience de la cure analytique, associée à la pratique artistique, devient objet de fiction. Avec *Déluge*, c'est la pratique des arts visuels, associée implicitement à celle de l'analyse, qui se fait le sujet du roman. Déployé dans toutes ses fonctions, l'art n'est pas seulement l'une des épreuves que

le sujet doit affronter, mais l'épreuve fondatrice – en particulier dans *Déluge* – à travers laquelle le sujet fait la rencontre de lui-même et des autres. Dans le cycle œdipien, comme l'observe Myriam Watthee-Delmotte, l'image n'est que le passage vers d'autres formes expressives qui contiennent la parole (l'art lyrique pour *Œdipe* et *Antigone*) ; dans ces deux romans, elle n'est pas la passerelle des mots. L'auteur semble donc avoir isolé le motif artistique, disséminé dans les œuvres antérieures, pour en faire le thème principal de ces deux romans, qui pourraient être considérés, comme nous le verrons, comme les deux volets d'un même diptyque : celui qui met en scène une véritable entreprise de réhabilitation à l'aide du pinceau.

Du « peuple des profondeurs » au « peuple du désastre » : variations sur un même thème

- 7 « L'écriture de Bauchau est ouvertement indissociable d'un désir de libération et d'une espérance de métamorphose. Les étapes de cette transformation, les épreuves, les rencontres, les inspirations qui l'ont permise forment le sujet du roman »²¹. Qu'il s'agisse de personnages mythiques, comme Œdipe et Antigone, ou de personnages plus ancrés dans la réalité, comme Orion, l'enfant psychotique de *L'Enfant bleu*, et Florian, le peintre pyromane de *Déluge*, le héros de Bauchau est caractérisé par un manque initial, une déchirure originelle, qui demande à être exprimée plus qu'à être comblée. La descente en soi-même est la condition essentielle pour que l'expression advienne : une descente aux Enfers pareille à celle d'Orphée, dont Myriam Watthee-Delmotte retrace l'influence dans l'œuvre de l'auteur²². De l'ombre à la lumière, le trajet spirituel du héros, qu'il se nomme Œdipe ou Florian, se déroule selon le même schéma : du manque initial, il passe par la découverte d'autrui pour conduire à la configuration du sujet et à la découverte du lien social. L'errance, « le vertige du seuil », la traversée du labyrinthe, la remontée vers la lumière constituent, selon Geneviève Henrot²³, les étapes de la quête de l'écrivain, une quête accomplie par ses héros. C'est en émergeant des profondeurs que l'individu, à travers un parcours labyrinthique, peut reconstruire son moi. Le recours à l'art – peinture, sculpture, musique et chant – est l'occasion salvatrice qui lui est donnée après que « le socle mythique dans lequel (il) pensa(it) pouvoir enraciner (son) imaginaire s'est révélé inopérant »²⁴. Ainsi, au prix d'une traversée intérieure, Œdipe peut se donner au chant et se relier à la famille des Clairchantants à laquelle il appartient, Clios le peintre se consacrer à la danse, et Antigone à la sculpture. Transposé à l'échelle humaine et dans la sphère personnelle, le mythe renonce à tout processus d'idéalisation et annonce la quête des personnages appartenant au « peuple du désastre »²⁵, comme Orion et Florian, héritiers du « peuple des profondeurs » ainsi baptisé par Antigone.
- 8 Inspiré par l'expérience thérapeutique que l'écrivain partagea avec Lionel D. quand il travaillait au centre psychopédagogique de La Grange-Batelière à Paris, le roman *L'Enfant bleu* ne peut être envisagé comme une simple transposition littéraire de l'expérience vécue. Ni exposé clinique, ni documentaire, le roman naît plutôt de la volonté – et de la difficulté – de « faire passer ce qui a été trop vivement vécu dans (s)a vie dite réelle au vécu plus intense et sublimé de l'imaginaire »²⁶. Et dans « la réalité de l'imaginaire »²⁷, l'auteur choisit une femme comme narrateur : Véronique, une jeune psychanalyste, tentée par l'écriture, qui prend en charge, dans un hôpital de jour parisien, Orion, jeune adolescent perturbé, doué d'une imagination fertile mais hanté par ce qu'il appelle le démon de Paris. Par la voie de l'art, Véronique réussit à canaliser les énergies et les

pulsions d'Orion, et à favoriser son processus d'individuation en tant qu'homme et artiste. Au fil des pages, le roman décrit l'évolution du jeune garçon pendant quinze années de thérapie, entre accès de colère et moments d'épanouissement créatif, une évolution qui concerne aussi les personnages qui l'entourent. Si le roman se termine par une image de réconciliation – Orion a réussi, en se mêlant à la foule, à se réconcilier avec lui-même et avec le monde –, cette réconciliation n'est jamais définitive, comme l'écriture de Bauchau nous l'enseigne. Quelle a donc été la destinée d'Orion, devenu artiste consacré, dont le nom renvoie à la fois à la violence d'un géant de la mythologie grecque et à l'unité multiple d'une constellation céleste ? *Déluge* semble reprendre la destinée de ce personnage sous le nom du peintre Florian, devenu célèbre par son art mais qui est incapable d'affronter le regard des autres et qui trouve un plaisir singulier dans la destruction de ses œuvres. Sauvé une nouvelle fois par une femme, Florian va se lancer avec ses compagnons de route dans le projet d'une très grande toile, un projet qui fera du feu destructeur un feu purifiant.

- 9 Les deux romans décrivent le parcours que les deux héros doivent affronter pour communiquer à travers le geste artistique et s'intégrer dans la communauté sociale et dans l'histoire. Afin de relier « le microcosme (de leur) existence aux mouvements du cosmos qui l'ordonne »²⁸, ils sont invités à marcher sur « le terrain miné de l'art et de la psychanalyse » (EB, p. 203).

***L'Enfant bleu* et la recherche d'un territoire**

- 10 À l'hôpital de jour, Véronique est frappée par un dessin naïf, affiché au mur, qui représente une petite île bleue, bordée de sable et plantée de palmiers. Dans le dessin d'Orion, elle reconnaît un mélange de sentiments qui l'enchantent : le talent, le rêve, le silence, l'exil, l'espérance, le désir, la douleur. En particulier, le dessin s'accorde « à la détresse bien cachée qu'(elle) éprouve » (EB, p. 12). Dès ce moment, un lien s'établit entre la psychologue et le jeune patient de treize ans, un lien que vont tisser plusieurs années de thérapie. Ce n'est pas un hasard s'il s'agit de l'image d'une île : le lieu, première expression de la créativité du garçon, symbole de refuge et espace de protection contre un démon qui n'ose s'approcher de l'eau, matérialise sur la feuille le désir inassouvi de salut et exprime un appel à l'aide.
- 11 Torturé par ses camarades, qui provoquent volontairement ses crises de violence, l'enfant au visage pâle et inquiet – et « au pronostic [...] pas favorable » (EB, p. 16) – s'impose à Véronique, le narrateur intra-diégétique du roman : c'est à travers ses yeux que le lecteur peut contempler la production artistique d'Orion, « le déshérité » (EB, p. 102), « le naufragé » (EB, p. 283), qui cherche un lieu affectif et géographique à habiter. Opéré du cœur à quatre ans, Orion a survécu à la détresse de la séparation maternelle, à la vexation de ses camarades d'hôpital et aux difficultés de la convalescence grâce à la présence de *L'Enfant bleu*, « l'enfant qu'on se fabrique pour ne pas être trop malheureux » (EB, p. 333), un ami imaginaire qui le protège contre les attaques du démon et qui exprime son sentiment de solitude.
- 12 Orion, qui n'arrive pas à communiquer à travers les normes langagières habituelles, utilise un idiolecte très personnel. Incapable de s'exprimer à la première personne, il parle de lui en utilisant le « on » indéfini et esquive les questions en y répondant par « on sait pas ». Pour lui, la capacité de s'exprimer et de communiquer s'avère la première faculté à exploiter. Animée d'une certaine compassion et attirée par l'obscurité qui

sommeille en lui, Véronique perçoit la présence d'un certain talent et comprend que le miracle pourrait s'accomplir à travers l'art. Consciente qu'il ne s'agira pas d'une guérison totale, elle est nourrie par l'espoir « qu'il ne vive plus comme un handicapé, qu'il existe à ses propres yeux et à ceux des autres comme quelqu'un qui a un métier, comme un artiste » (EB, p. 98).

- 13 Le vœu de Véronique régit donc l'évolution narrative du roman, ainsi que l'évolution thérapeutique du patient. Par l'intermédiaire de l'analyse et de l'art, le chemin d'Orion suit un parcours qui mène à l'appropriation d'un moi supporté par le je de l'artiste et certifié par le je de l'énonciation. Un moi qui, loin de s'imposer au nom d'un égoïsme ou d'un individualisme, exige la présence de l'autre pour se différencier. Un moi qui, après avoir expérimenté le rapport avec l'altérité, ne peut émerger que dans l'anonymat de la foule, après avoir expérimenté le rapport avec l'altérité.
- 14 L'un multiple, le rapport à deux et l'être dans la foule : voilà les trois étapes de ce récit d'initiation. De la symbiose à la transmission par l'échange, du dessin solitaire à l'exposition publique de ses œuvres, entre peinture et sculpture, parmi monstres, îles, arbres et bisons, Orion aura le pouvoir d'entraîner ceux qui l'entourent dans un parcours similaire au sien. Transposés dans un autre univers, « l'antimonde de l'espérance et du désir » (EB, p. 123), ils seront appelés à prendre contact avec une partie refoulée d'eux-mêmes. Une nouvelle fois, c'est l'art – l'écriture pour Véronique, la musique pour Vasco – qui est à la fois l'adjuvant et la finalité de cette progression.

L'un multiple : du noir et blanc au gris

- 15 Au début de l'analyse, Orion raconte avoir été persécuté par les rayons du démon de Paris en attendant le bus, mais que les effets de cette présence néfaste n'avaient pas été pénibles, car le démon était affaibli par les trois cents chevaux blancs, envoyés par la Vierge de Paris, qui galopaient dans les rues de la capitale. Emportée par son enthousiasme, Véronique visualise la scène et en perçoit les bruits. En particulier, elle est frappée par le pouvoir visionnaire du garçon : la capacité de « voir ce que les autres ne voient pas » (EB, p. 40) est à l'origine d'un travail analytique, fondé sur l'expression visuelle à travers le dessin, la peinture puis la sculpture. Un travail qui vise, non pas à enlever son malheur ou à nier son délire, mais plutôt à les extérioriser et à les sublimer à travers l'art afin que « sa souffrance devien(ne) couleur, forme, texture »²⁹.
- 16 La première tentative de Véronique ne produit pas l'effet désiré. Frappée par l'habileté avec laquelle Orion se débrouille dans les dessins de labyrinthes, elle lui propose de mettre en images le mythe de Thésée. Mais Orion décrit une scène sauvage et dramatique où Thésée renonce à affronter le monstre. Animé par « une résolution désespérée » (EB, p. 74), il le tue. Si « la réconciliation avec soi-même et avec l'autre nécessite la reconnaissance du monstre que chacun porte en soi »³⁰, Orion a commis une « douloureuse erreur » (EB, p. 158). Le regard triste et résigné de l'ennemi vaincu est impossible à soutenir : « Pour attaquer le Minotaure, on doit être aveugle, sinon on devient trop triste » (EB, p. 75). Le regard du vaincu invite donc à la compassion et à l'acceptation de « la partie animale, instinctuelle, inconsciente de nous-mêmes, celle à laquelle nous devons nous ouvrir sans lui céder la direction de notre vie »³¹.
- 17 Désemparée, Véronique comprend son erreur et devine qu'une phase nouvelle va commencer. Tout de suite après l'expérience du Minotaure, Orion offre à son « psycho-prof-un-peu-docteur » (EB, p. 208) un dessin représentant la croisée de deux chemins

dans une forêt qui témoigne d'une avancée positive où Véronique entrevoit une promesse de régénération. Sur les arbres, de petites feuilles nouvelles sont en train de prendre la place des feuilles mortes, et des racines de quelques arbres abattus viennent de naître des branches nouvelles. Mais les deux sentiers qui se croisent symbolisent également les différentes parties d'un être – Orion – qui se reconstitue. C'est aussi un dessin important dans l'évolution d'Orion artiste car, pour la première fois, il y a une tentative de signature.

- 18 Cette nouvelle phase aboutira, en particulier, à la série de dessins consacrés à l'île Paradis numéro 2, dont la production domine une grande partie du roman, accompagnée du récit construit par l'artiste en devenir. D'une série à l'autre, le monde de l'île s'anime magiquement sous les yeux de Véronique et du lecteur. On découvre ses habitants : un monstre plein d'effroi et de douceur ; Bernadette et Paule ; la petite fille sauvage ; un Orion pareil à Mowgli ; et des objets insolites : une roulotte en bois « faite avec des épaves apportées par les marées » (EB, p. 120) ; une improbable harpe éolienne, car « On ne peut pas vivre sans musique et sans danser » (EB, p. 159).
- 19 Aux dessins s'ajoutent les récits qu'Orion construit pour expliquer et dynamiser ce qui se passe dans l'île : des récits qui donnent voix à une histoire de vie fantasmatique. C'est que, dans cette première phase, l'art ne parle pas tout seul : l'expression visuelle ne suffit pas à rendre, dans sa complexité, la vie qu'Orion a dans sa tête. Il a encore besoin de la parole, même s'il ne peut parler que le français « des bazarisés, des charabiisés » (EB, p. 261³²). Son art est encore loin de communiquer sans l'aide d'un autre support. En revanche, le dessin intitulé *Le pharaon sous la mer* « ne sera pas pensé avec des mots », et avec la sculpture, expression et communication vont s'incarner dans un seul matériel. Avec une statue représentant « une femme agenouillée aux formes puissantes et archaïques » (EB, p. 350), Orion obtient le premier prix de sculpture et conquiert un statut d'artiste : « Orion. Artiste peintre et sculpteur », lit-on sur sa carte de visite. Véronique avait été perspicace : Orion, devenu un jeune homme, avait enseveli au plus profond de lui-même une force cachée, la même qu'il avait manifestée dans le dessin d'un arbre : il avait choisi de (se) représenter non pas un arbre quelconque, mais un arbre maître : « Dans son être meurtri, blessé, ligoté, il y a donc ce maître à demi enseveli, ce voyant de la vie aveugle... » (EB, p. 209).
- 20 Par son art, « ce voyant de la vie aveugle » transforme la destinée de ceux qui l'entourent et qui, avec lui et grâce à lui, s'enfoncent dans les « grottes préhistoriques » (EB, p. 49) de leurs labyrinthes intérieurs. En fait, les chemins de Véronique – et de son mari Vasco – croisent celui d'Orion : dans la dynamique du contre-transfert, Véronique progresse dans la connaissance de soi et évolue en tant que femme, fille, mère et artiste. En tant que femme, elle se réapproprie un pouvoir de séduction enseveli depuis longtemps. Devant son directeur, Monsieur Douai, qui commente les dessins d'Orion, elle retrouve une partie de sa féminité et la possibilité d'interagir de façon séduisante avec le masculin. En particulier, l'art d'Orion et son vécu déclenchent un processus de régression chez elle dont le lecteur suit les intermittences, et qui permet à Véronique d'accéder à la partie la plus blessée de son être. Le monde d'Orion, l'art du conte et la musique de Vasco lui permettent notamment de renouer avec son père dont, « (elle) enten(d) la voix brûlante et charmée [...] quand il (lui) lisait Victor Hugo qu'il aimait ou certains passages d'Homère ou de Sophocle » (EB, p. 24).
- 21 L'art a donc le pouvoir de faire renaître à la mémoire et à la vie les héros de l'enfance, les personnes disparues et de réparer la blessure originelle. En remontant aux sources de la

création humaine, où la vie et la mort se mêlent, Véronique arrive à se pardonner d'avoir « tué » sa mère, morte à sa naissance – et l'enfant qu'elle portait dans son ventre lors de l'accident de moto³³ (c'était elle qui conduisait) qui avait aussi coûté la vie à son premier mari. À travers la présence d'Orion et de son art, le travail du deuil peut avoir lieu. Consciente qu'il ne faut pas nier la souffrance, elle l'assume en mentionnant maintes fois la « faute commise ». « Mon enfant est mort avant de naître » apparaît comme une sorte de refrain réactivé par Orion et, en particulier, par son besoin d'établir avec elle un contact physique. À plusieurs reprises, Orion cherche à l'embrasser ou s'approche d'elle pour lui arracher un baiser qu'il n'obtiendra pas. En se confrontant à cette demande d'affection, Véronique revit la perte de son fils et, tout en conservant son rôle de thérapeute, elle peut orienter mieux la cure analytique : donner à Orion la possibilité d'une seconde naissance, tout en se donnant la possibilité d'accoucher de l'enfant qu'elle n'a jamais eu.

22 Né à l'art, à travers le travail, la sagacité et le dévouement de la femme, l'enfant peut s'inscrire à son tour dans une nouvelle famille élective, celle de la création³⁴, contre la défiance de ses parents naturels, qui voudraient qu'il obtienne un « vrai » métier. Vasco participe à la formation de ce triangle parental : les dessins d'Orion auront le pouvoir de le mettre en contact avec la partie la plus profonde de son être et de l'inciter à prendre des risques, lui aussi. C'est Véronique qui réunit les dessins d'Orion dans un cahier recouvert de simili cuir comme dans un vrai livre, mais c'est Vasco qui offrira à Orion sa première carte de visite.

23 En donnant une naissance artistique à Orion, Véronique renaît à l'art elle aussi³⁵. Inspirée par les dessins du jeune garçon, elle se remet à écrire – elle met en vers ses souvenirs d'enfance ou l'histoire de *L'Enfant bleu* – et soumet son texte à son éditeur. Bref, tandis qu'Orion devient un « artiste peintre et sculpteur », elle est « artiste écrivain », comme le garçon lui-même la désigne. À travers son patient, elle apprend à affronter le Minotaure de sa vie, à le sublimer en art. En particulier, elle apprend à vivre sans certitude ou, plutôt, avec « une étrange certitude » qui consiste « à ne pas savoir, à ne pas comprendre et pourtant à vivre » (EB, p. 78). Le « on ne sait pas » d'Orion, qui semblait une manière d'esquiver les questions, contient en réalité un savoir qu'elle n'avait jamais soupçonné :

Ah, il est loin le temps où tu pensais que la psychanalyse est une science précise. Avoue-le, fille d'un instituteur espérant tellement de la science, tu as cru devenir un jour un ingénieur de l'âme. Tu ris, mais c'est ce que tu espérais, même si très vite tu t'es aperçue qu'il faut compter avec les catastrophes, puis avec le Désastre. Et pourtant, tout au fond, tu penses comme ton cher papa : Hors la science, point de salut ! Détends-toi, tout n'est pas si grave, Orion est mieux maintenant. Un peu grâce à ton savoir, surtout grâce à ta présence. [...] Accepte-toi comme tu es : un pied là où l'on est affamé de servir, de donner, de se donner et l'autre pied dans l'art, dans le doute et l'exigence continuelle du peut-être. (EB, p. 268-269)

24 « Avec Orion, grâce à Orion » : cet aveu de complicité et reconnaissance est fréquent dans le roman. Pour l'artiste, Véronique est toujours là, « derrière » lui, prête à l'aider à affronter le démon, ou, sans qu'on puisse la voir, « en marge » du dessin, ou « dans » les grandes oreilles d'un monstre qui produit à la fois effroi et douceur, ou « sous forme » de zèbre en noir et blanc. De son côté, Orion existe dans la vie professionnelle, privée et intime de Véronique. Ensemble, ils affrontent le Minotaure. Le docteur Lisors a donc raison : ils sont devenus « un pluriel » (EB, p. 83). Un « un pluriel » en noir et blanc, comme les couleurs d'un zèbre dessiné par Orion, qui évoquent le « Tao chinois », et c'est encore « dans la lutte et l'amour attentif du blanc pour le noir » (EB, p. 290) du *Pharaon*

sous la mer que Véronique remarque sur la toile « une forme humaine ni noire ni blanche mais grise » (EB, p. 290). C'est la tête du pharaon qu'Orion a dessiné en s'inspirant d'une photo. Il a recréé l'image, et il a sauvé des eaux le pharaon qui était sous la mer : « Comme Madame dit, c'est mieux de mettre les monstres dans le dessin que de les garder dans notre tête. » (EB, p. 291). Les conflits se sont apaisés dans l'harmonie d'un gris réconciliateur, où le blanc de la lumière et le noir du démon s'amalgament comme les deux parties de l'être, disposées à coexister pacifiquement.

En couple : l'échange

- 25 Après douze années de travail individuel, Véronique prend l'avis de ses collègues et décide de transférer Orion dans un hôpital de jour pour adultes, La Colline, tout en continuant son travail avec le jeune homme, âgé de 25 ans, à travers deux séances de psychothérapie par semaine en entretien, non plus en psychanalyse. L'expérience se révèle un échec ; Orion fréquente alors un atelier de gravure.
- 26 La Haute Colline et l'atelier sont liés à deux rencontres : celle de Jean et celle de Myla. Dans les deux cas, Orion doit affronter la douleur de la séparation, mais ses interlocuteurs lui donnent la possibilité d'établir une relation paritaire et de découvrir des correspondances inattendues entre son art et d'autres expressions artistiques. C'est le moment de l'échange et de la confrontation avec l'altérité en dehors de la présence de Véronique.
- 27 Avec Jean, son ami musicien et chanteur, Orion expérimente la faculté de protéger l'autre : il réussit à le sauver d'une crise. Il apprend aussi à vivre l'art comme une monnaie d'échange : Orion lui enseigne le dessin, et Jean lui enseigne le chant. Enfin, il apprend à donner et à recevoir : il lui offre un tableau, et Jean lui envoie un disque de Mozart.
- 28 Avec Myla, la jeune fille anorexique et démunie qu'Orion cherche à protéger, l'échange sera fondamental. Pour l'aider à guérir, il est prêt à fréquenter l'atelier de gravure trois fois par semaine en sacrifiant son argent. L'échange sera sublimé par l'art : Myla grave ce qu'il dessine, reproduisant ce qui s'était déjà passé entre Orion, Véronique et Vasco. Et, par le biais de l'art, la « silhouette un peu lourde » d'Orion et la « grâce légère » de Myla (EB, p. 416), le bombardement de mots du jeune homme et le silence de la jeune fille s'harmonisent dans une œuvre collective où le calme de Myla rend plus mystérieux et moins angoissé le dessin sauvage d'Orion. Mais la relation entre les deux artistes, avatar d'une complicité prometteuse entre masculin et féminin sous le voile de l'art, est interrompue brutalement quand le père de la jeune fille l'emmène au Brésil.
- 29 Avec Jean, puis avec Myla, Orion a réussi à dominer ses pulsions : à contenir ses élans à l'égard de Jean et à réprimer sa colère à l'égard du père de Myla. Il a fait l'expérience de la perte et de sa propre marginalité ; il a participé activement à l'exploitation de son art. En témoigne la statue en bois où l'artiste et le Minotaure semblent se cacher sous l'aspect d'un bison, « un vrai animal-homme pas handicapé » (EB, p. 412), « maître et prophète », où « on discerne le rêve de l'homme solide vigoureusement assuré de sa force et de sa liberté que voudrait être Orion », mais où Véronique voit « réalisé dans le bois qui ne connaît pas l'angoisse, l'impossible désir d'Orion et du peuple du désastre » (EB, p. 419).

Dans la foule : la transmission

- 30 Par l'intermédiaire d'Ariane, une amie de Véronique, Orion est invité à participer à un défilé de cent banderoles, à l'occasion d'une manifestation pour la libération des artistes sud-américains. Dans l'espace d'un théâtre et dans une atmosphère familiale, il travaille avec Vasco et Véronique à une grande bannière qui va se distinguer par son originalité. La manifestation est une épreuve risquée pour Orion, qui doit maîtriser sa peur de la foule et l'arrivée d'une crise, mais c'est une expérience importante, car il découvre la valeur de l'amitié et de la solidarité en mettant son art au service d'une cause sociale.
- 31 Orion réussit à faire face à l'anonymat de la foule grâce à la présence de ses amis, mais il est prêt aussi à agir seul, comme le montre le dernier épisode du roman. Devant une Véronique stupéfaite, il raconte avoir pris le métro animé d'un fort ressentiment à l'égard du père de Myla et prêt à se venger sur les gens qui attendaient. Mais il comprend aussitôt qu'il ne peut déverser sa colère sur ces inconnus qui, pressés de rentrer chez eux, lui rappellent son père fatigué de son travail et la vie qu'il aurait pu vivre s'il n'avait pas été handicapé. Dans cette nouvelle famille, Orion commence à mendier³⁶ et, dans l'argent qu'il reçoit, il retrouve un geste d'amitié de Myla. Un geste qu'il ne veut pas garder pour lui. En donnant l'argent reçu à Véronique, il lui demande de le donner à son tour. Orion, qui s'était enfui un jour devant un mendiant, qui avait manifesté un certain attachement à l'argent³⁷, qui l'avait sacrifié pour amour de Myla, y renonce pour une altérité inconnue. À l'envie, plutôt passive, de frapper l'autre se substitue le geste actif de demander pour après donner : geste non plus autoréférentiel, mais qui se situe dans un espace intersubjectif où recevoir et donner sont symboliques de l'interaction sociale.
- 32 Le je de l'énonciation qu'il s'approprie ainsi montre, une fois encore, que le rapport à soi-même se construit dans le rapport à l'autre. « C'est la fin de la grande aventure d'Orion et Véronique. Il dit je, il peut aller seul maintenant, même s'il vacille et tombe souvent, comme chacun. Il a pris livraison de son analyse, de notre travail, de notre échange » (EB, p. 443) dit la psychologue, les larmes aux yeux. Et tandis qu'Orion emploie son « je », Véronique sort de son moi – dans l'expression « la grande aventure d'Orion et Véronique », elle parle d'elle à la troisième personne – et de sa douleur pour agir seule, elle aussi. L'art leur en a donné les moyens.

Déluge ou le territoire retrouvé

Dans la bataille de l'homme et du monde, ce n'est
pas le monde qui commence.
Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves*

Dans l'histoire : le nous

- 33 Que devient Orion après avoir pris congé de Véronique et assumé la responsabilité de son propre « je » ? *L'Enfant bleu* contient en germe les motifs et les thèmes que l'écrivain développe dans *Déluge*³⁸, les deux romans mettant en scène un lent apprentissage de la vie et de l'art.
- 34 Orion semble reparaître sous le nom de Florian : devenu célèbre, considéré comme fou, passé par l'hôpital et la prison, après avoir sillonné le monde en bateau, il s'est établi dans

un petit port du Sud de la France où ses amis – Florence, Simon, Albert, Margot et Antoinette – l'aident à vaincre la tentation de brûler son œuvre et l'accompagnent dans son grand projet : l'exécution d'une toile monumentale représentant le Déluge. Le processus créatif de cette petite communauté est raconté par la voix de Florence – l'alter ego de Florian, comme le rappelle l'assonance des patronymes – qu'une grave maladie pousse à changer de vie ou – plutôt – à risquer sa vie après avoir vécu celle que sa mère aurait voulu avoir. Pour cette maître-assistante à Sciences Po, « la plus jeune agrégée de France » (D, p. 11), « une bête à concours » (D, p. 75), « écrasée de diplômes » (EB, p. 18), la rencontre du peintre sera déterminante : Florence guérira, sauvée par une expérience artistique régénératrice.

- 35 Les résonances qui unissent les deux romans incitent à considérer *Déluge* comme la suite de *L'Enfant bleu*. Quand Florian, peintre, prophète et naufragé comme Orion, prend la parole et raconte sa vie, c'est aussi le destin d'Orion qui est rappelé : la peur qui le persécute et le pousse à agir violemment, la rencontre avec « un prof » qui découvre son talent, le succès de son art. Comme dans *L'Enfant bleu*, c'est l'art qui permet de sonder la vie intérieure et qui bouleverse l'existence de l'artiste et de son entourage.
- 36 Mais c'est dans la tentation du feu que la filiation est la plus évidente. Pour Orion, le feu est associé au démon de Paris – ce n'est pas un hasard si le démon a peur de l'eau – ; à la méchanceté de ses persécuteurs – il aurait brûlé le centre si Véronique n'avait pas été là – ; à la douleur – les scènes d'incendie, d'éruption et d'explosion se multiplient après la perte de Myla. Mais ce nouveau symptôme est aussi lié à un moment d'intense fascination : comme son amie Ysé le lui apprend (c'est elle qui l'initie à la preuve du feu), « le tableau, en brûlant, va devenir plus beau, toutes les couleurs seront en feu » (EB, p. 385). Fasciné, Orion « pense qu'en brûlant (ses dessins) parviennent à un instant d'intensité supérieure » (EB, p. 407), qu'ils accèdent à « la beauté instantanée, à demi perdue déjà ». Phénomène plutôt incompréhensible pour ceux qui attendent « de l'art une certaine durée » (EB, p. 407), comme le dit le docteur Lisors, mais où « par son sacrifice dans le cœur de la flamme, l'éphémère nous donne une leçon d'éternité », ainsi que l'écrit Gaston Bachelard³⁹.
- 37 Le même symptôme affecte Florian, qui est présenté au début du roman en train de brûler son œuvre. La rencontre entre le peintre, Florence, Albert et Simon se passe autour du feu : les deux derniers interviennent pour éteindre les flammes. C'est le début d'une féconde collaboration : la vie des personnages prend la forme d'une vie monacale, entièrement consacrée à Florian, qui s'identifie avec son art. Les amis louent un appartement et organisent l'espace de l'atelier, où le peintre pourra peindre le tableau de sa vie : une toile monumentale, où l'œuvre prend forme et évolue sous les yeux de ceux qui la peignent et de ceux qui la regardent à travers la lecture.
- 38 En s'inspirant de l'histoire du Déluge, la seule arme capable d'éteindre le feu destructeur, l'œuvre reproduit l'aventure cosmique de l'humanité, qui correspond à l'aventure intérieure de ceux qui participent à sa réélaboration sur la toile. Florian traverse l'histoire de l'humanité dans un parcours orphique, comme le rappelle, de façon allusive, l'interdit du regard qu'il impose à ceux qui ne le connaissent pas pendant qu'il peint. Une ville de machine, une ville orientale, Troie en flammes, l'histoire revisitée de Caïn et Abel, du chaos à l'ordre : tout est revécu sur la toile, de sorte que la toile et la réalité ne font plus qu'un et à « tel point que le transfert de l'existence dans l'œuvre et de l'œuvre dans l'existence devient un geste bidirectionnel »⁴⁰. De cette immersion dans la cosmogonie, Florian, Florence et Simon, les trois artistes de l'œuvre, sortiront transfigurés⁴¹.

- 39 En particulier, Florence, apparemment « toute claire », s'immerge dans ses « profondeurs noires » (D, p. 136) – avec du noir sur le pinceau, « noir brillant [...] je marque ma haine sur la toile » (D, p. 48) – et découvre la solitude de son enfance – « Je suis une petite fille avec un lourd chagrin » (D, p. 130). Elle, femme de la parole, qui, comme Véronique, avait « toujours fonctionné avec des explications » (D, p. 75) sans avoir pu exprimer son esprit, apprendra le langage muet de l'art.
- 40 Florence prend aussi ses distances avec la figure maternelle, dont Florian « balaie les restes des terribles erreurs [...] dans (son) esprit » (D, p. 158), et retrouve dans le peintre un substitut paternel : il est le père qu'elle n'a jamais connu. Dans cette nouvelle filiation, Hellé, la psychiatre qui s'était occupée de Florian à l'hôpital, apparaît comme la mère dont elle est démunie – elle l'appelle « sa fille ».
- 41 Le changement concerne aussi le corps. C'est à travers le contact du corps – corps conducteur – que la peinture « circule » entre les artistes, que Florence transmet à Florian sa féminité et sa jeunesse, en même temps que les « états incertains et terrifiés » (D, p. 47) de sa maladie. Un corps qui se métamorphose sur la toile et qui finira par guérir quand Florian, au prix d'un effort considérable, aura visualisé le mur de sa maladie pour y creuser un tunnel. Sur la toile, l'artiste représente les détritiques qui s'amoncellent dans un port et, formant une sorte de muraille, empêchent de voir la mer. Dans ce roman la démarche thérapeutique et la démarche artistique sont, plus que jamais, associées. Elles partagent le même paradigme, fondé d'abord sur la rencontre (les premiers chapitres de *L'Enfant bleu* et de *Déluge* s'intitulent tous les deux « La rencontre »), l'écoute, l'hésitation et la résistance, l'attente et la patience. Il s'agit de faire jaillir vers la lumière quelque chose de préexistant et d'antérieur parmi les différentes sédimentations du moi, comme à travers les différentes feuilles de dessins. En particulier, les deux démarches partagent la volonté du sujet – artiste et patient – de s'immerger dans un processus de régression pour se rendre disponible à l'événement.
- 42 « Le temps n'est plus de ne pas savoir » (D, p. 127), dit Florence après que l'art eut permis, à elle et à Simon, de découvrir leur amour. Mais les changements ne touchent pas seulement les sujets individuels. Par rapport à *L'Enfant bleu*, *Déluge* amplifie la portée sociale de l'évolution du sujet, qui possède maintenant des responsabilités vis-à-vis de la communauté. C'est par le changement de l'homme que la société toute entière peut se modifier. L'aventure artistique devient une exploration de l'inconscient qui puise dans l'histoire de l'humanité ses thèmes éternels, un parcours initiatique où le héros découvre ce qu'elle est en réalité : « un espace de liberté entre deux limites, symétriques, où guette le danger de la déshumanisation : entre Circé, la tentation de l'animalité, et Calypso, la tentation de l'immortalité. Quand il aura vraiment compris ce qu'est la vie, Ulysse ne sera plus le héros primaire, retors et cynique de *l'Iliade* ; il pourra revenir dans sa patrie, pour y retrouver sa famille et son pouvoir, mais surtout pour montrer que les choses de la vie, elles aussi, ne seront plus jamais comme avant »⁴².

L'eau et le feu : la mort et la vie

- 43 Le Déluge, qui est raconté dans le livre de la Genèse, offre à Florian le thème privilégié pour symboliser à travers l'eau, règne de la profondeur plus que de l'infini, l'immersion dans la vie profonde. Mais dans le Déluge, l'eau, qui, « par ses reflets, double le monde »⁴³, de substance de vie devient également agent de mort : défi cosmique ou punition divine,

l'eau violente est à la fois une sorte de lutte en soi et « un des premiers schèmes de la colère universelle »⁴⁴.

- 44 La construction de l'arche, « avec des lignes et des couleurs » (D, p. 132), est la réponse de la nature humaine à la nature révoltée. Elle canalise les énergies du trio : il s'agit de la construire, de faire monter les animaux, les survivants, et, entreprise plus difficile, de peindre son intérieur⁴⁵. « Dans l'arche, il faut voguer ou se noyer » (D, p. 143) : lieu de la volonté, elle donne à l'individu conscience de soi et des ses propres forces : « Car l'œuvre est violente, et nous devons parvenir à prendre confiance en nous, coûte que coûte » (D, p. 143-144), dit Florence.
- 45 En particulier, ce lieu est l'espace exclusif de la vie solidaire, de l'apprentissage du lien social, de la réciprocité des relations, où l'on se découvre à travers les autres et où l'enfant, en renonçant à la pensée magique, peut devenir un adulte capable de transformer le monde à l'aide de ses capacités.
- 46 Si l'apprentissage d'Orion avait conduit au je de la subjectivité, celui de Florian aboutit, au prix d'un long effort fait de fuites, de résistances, de doutes, au nous de la collectivité. L'œuvre même, qui a demandé bien des années, n'est pas son domaine exclusif : « Cette œuvre n'est pas la mienne, elle est la nôtre » (D, p. 162), dit-il à ses amis. Orion avait trouvé son territoire dans l'imagination, Florian le trouve dans la réalité des relations :
- J'ai cherché longtemps le lieu où je pouvais vivre et peindre le déluge. Finalement je l'ai trouvé ici [...]. Je ne suis plus tout seul comme je l'ai été longtemps. [...] vous êtes l'ancre dont j'avais besoin pour fixer mon prophète inconnu et flambant. [...] Grâce à vous j'ai trouvé mon territoire, celui que j'ai longtemps cherché sans le savoir ».
(D, p. 121-122)
- 47 Florence « est dans la réalité » (D, p. 17) autant que Véronique représentait le « territoire imaginaire » d'Orion qui s'opposait aux contraintes maternelles et aux aspirations réalistes et bien plus pratiques de ses parents. Ce retournement sémantique du territoire manifeste clairement l'évolution du protagoniste et son besoin d'intégration dans la communauté.
- 48 Mais pour que le passage dans l'eau devienne source de régénération, Florian doit repasser par le feu et le sublimer en le transformant dans un agent de purification Il ne s'agit pas de retomber dans la tentation de brûler l'œuvre : le feu qu'ils font élever sur la toile pendant trois jours ne consume pas mais change sans détruire.
- 49 Florian a traversé les deux axes sémantiques qui relient le feu à la mort et à la transformation. Le feu dramatique, qui brûlait son œuvre, est devenu un feu fulgurant : « Ce dernier se situe dans un tout autre univers structural, celui des structures héroïques [...], et est le symbole de la purification, du changement radical, du baptême⁴⁶ ». Le peintre des cendres est devenu le peintre du feu :
- Ainsi mort à soi-même, dépouillé de tous les éléments constitutifs de l'ancienne identité récusée – c'est-à-dire blanchi et purifié de toutes les souillures du corps social des origines et de l'histoire –, l'individu peut ensuite émerger des profondeurs et de l'abîme et reconstruire l'édifice de son moi ; acquérir et affirmer une identité harmonieuse.⁴⁷
- 50 Le sujet personnalise ainsi une histoire collective et l'histoire, même la plus récente, peut ainsi reprendre son cours sur la toile.

La promesse : l'arc-en-ciel

- 51 Une fois terminée, l'œuvre peut être visitée. La première spectatrice est Hellé qui, en prenant la parole dans le dernier chapitre de l'œuvre, raconte sa maladie et sa stupeur face à la toile, qui dégage une impression de force, d'énergie et d'espérance.

Cette admirable vision de la survivance de la vie, malgré le déluge, semble miraculeuse. Mais il n'y a pas de miracle, rien que le lent apprentissage de la vie et de l'art par Florian, sa lutte pour la liberté de l'imagination et la transmission qu'il en a faite à ceux qui ont travaillé avec lui. En cette œuvre le mystère se joint à la clarté promise à ceux qui viendront la contempler (D, p. 168).

- 52 De nouveau, le roman se clôt sur la transmission : Hellé, la plus âgée du groupe, s'adresse à Jerry, le plus jeune, l'enfant avec qui Florian communiquait avec un langage tout particulier, et lui cède le témoin. L'intertexte biblique nous offre une clé de lecture⁴⁸ : l'arc-en-ciel, qui manifeste la promesse de Dieu de ne plus jamais déclencher le Déluge universel, est le signe d'une alliance entre une loi supérieure et les hommes, ou si l'on préfère une clé de lecture laïque, entre la nature et la culture. C'est, en tout cas sous la promesse d'une alliance que le roman se termine. Et une nouvelle fois, l'alliance passe par l'art ou – plutôt – par les arts. La synesthésie plusieurs fois évoquée dans *L'Enfant bleu*⁴⁹ apparaît comme une recherche obsédante dans *Déluge* où, à travers le pinceau, on arrive même à entendre « la pluie et les trombes d'eau battre le toit et les parois de l'arche » (D, p. 159).

- 53 Et sous le signe de cette alliance – entre Hellé et Jerry, entre le passé et le futur, l'œuvre et l'existence, l'imagination et la réalité, la peinture et la musique, la vue et l'ouï, l'art et l'inconscient – « l'œuvre infinie », comme Florence a voulu intituler la grande toile, nous dit que « la vie [...] continue et [...] continuera sous des formes imprévisibles » (D, p. 162).

ANNEXES

Domaines de recherche de Margherita Amatulli : littérature des XXe et XXIe siècles, rapports entre cinéma et littérature

NOTES

1. H. Bauchau, *L'Écriture et la Circonstance*, Louvain-La-Neuve, Publication de la Faculté de Philosophie de Lettres de l'UCL, 1988, p. 9.

2. *Ibid.*

3. *Id.*, p. 62.

4. *Id.*, p. 21.

5. *Id.*, p. 14.

6. M. Watthee-Delmotte a reconstruit dans le détail ce « passage à l'image » que l'auteur a expérimenté dans sa vie et qui a laissé des traces dans son écriture. Voir « Henry Bauchau : le

passage de l'image », dans Serge Linarès (dir.), *De la plume au pinceau. Écrivains dessinateurs et peintres depuis le romantisme*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, p. 357-371.

7. Le titre renvoie au texte de B. Reverchon-Jouve et P.-J. Jouve, « Moment d'une psychanalyse » (1933), dans *Œuvres II*, Paris, Mercure de France, 1987.

8. M. T. Lozano Sampedro, « L'art de la sculpture dans *Œdipe sur la route* : un message d'espoir du "peuple des profondeurs" » dans C. Mayaux et M. Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau, écrire pour habiter le monde*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2009, p. 183.

9. R. Lefort, « Travaux de recherche en cours, dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 1, 2008, p. 104.

10. J. Caullier, « Au cœur de la création artistique : le combat de Jacob avec l'Ange, dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 2, 2009, p. 31. Ce numéro thématique est consacré à la place des arts dans l'œuvre d'Henry Bauchau.

11. *Ibid.*

12. C. Dambean, « La matière-plaisir ou l'art comme passage du biologique à l'esthétique dans *Œdipe sur la route*, dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 2, 2009, p. 45.

13. J. Caullier, *art. cit.*, p. 43.

14. C. Mayaux, « Présentation, dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 2, 2009, p. 28.

15. H. Bauchau, *L'Écriture et la Circonstance*, *op. cit.*, p. 5.

16. M. Watthee-Delmotte, *Henry Bauchau*, Bruxelles, Labor, 1994, p. 59.

17. J. Caullier, *art. cit.*, p. 31.

18. M. Watthee-Delmotte, « Henry Bauchau : le passage de l'image, *art. cit.*, p. 369.

19. H. Bauchau, *L'Enfant Bleu*, Arles, Actes Sud, 2004.

20. H. Bauchau, *Déluge*, Arles, Actes Sud, 2010. À la différence de *L'Enfant bleu*, *Déluge* ne semble pas avoir éveillé l'intérêt de la critique qui, à notre connaissance, ne lui a pas consacré de travaux spécifiques.

21. A. Marchetti, « Le labyrinthe des mots. Henry Bauchau, dans *Prédilection. Incursions en Belgique*, Rimini, Panozzo Editore, 2002, p. 173.

22. M. Watthee-Delmotte, *Parcours d'Henry Bauchau*, Paris, L'Harmattan, 2001.

23. G. Henrot, *Henry Bauchau poète, le vertige du seuil*, Genève, Droz, 2003, p. 141.

24. E. Akonga, « Une entreprise de réhabilitation, dans M. Quaghebeur (dir.), *Les Constellations impérieuses d'Henry Bauchau*, colloque de Cerisy, 21-31 juillet 2001, Bruxelles, AML/Labor, 2003, p. 389.

25. H. Bauchau, *L'Enfant Bleu*, *op. cit.*, p. 102. Les références de l'article renvoient à la collection « Babel ». Dorénavant, le roman sera désigné par l'abréviation EB.

26. H. Bauchau, *Passage de la Bonne-Graine. Journal (1997-2001)*, Arles, Actes Sud, 2002, p. 199.

27. *Id.*, p. 208.

28. Nous reprenons les mots d'Albert Palma à propos de la *Déchirure* dans une lettre adressée à l'auteur en 2002. Voir « Extraits de la correspondance entre Henry Bauchau et Albert Palma, dans *Revue internationale Henry Bauchau. L'écriture à l'écoute*, n° 2, 2009, p. 18.

29. A. Pacini, « Faire corps avec le monde : l'entrée en matière chez Henry Bauchau, dans C. Mayaux et M. Watthee-Delmotte (dir.), *op. cit.*, p. 175.

30. S. Lemaître, « On a besoin d'un territoire : l'artiste en recherche d'un monde dans *L'Enfant Bleu* », *id.*, p. 220.

31. H. Bauchau, *Le Présent d'incertitude. Journal 2002-2005*, Arles, Actes Sud, p. 195

32. « Tandis que les dessins cartographient le territoire de l'île, en font un espace à investir, les récits l'inscrivent dans un devenir. » : L. Sable, « Entre démence et voyance. La création comme thérapie dans *L'Enfant bleu* d'Henry Bauchau, dans *Image [&] Narrative*, [e-journal], X, 1, 2009 ; http://www.imageandnarrative.be/Images_de_l_invisible/Sable.htm (consulté en septembre 2012).

33. Ce n'est pas un hasard si son nouveau mari, Vasco, est ingénieur en mécanique automobile.
34. Rappelons que Véronique et Vasco, revenus d'Afrique après des années d'errance, sont accueillis dans une maison où vit une communauté de jeunes comédiens.
35. À plusieurs reprises, les rôles de Véronique et d'Orion sont inversés : dans les dictées d'angoisse, par exemple, c'est lui qui dicte et c'est elle qui écrit.
36. Sur le motif de la mendicité dans l'œuvre de Bauchau, voir A. Pibarot, « Le motif de la mendicante ou le lieu de l'écrit », dans M. Quaghebeur (dir.), *op. cit.*, p. 272-286. Pour Bauchau, ce motif évoque le rapport qui existe entre l'auteur et son lecteur : « Celui-ci reçoit un don (malgré l'achat du livre) qui est une certaine réponse au fait qu'il a, d'une certaine façon, secouru l'écrivain » (*id.*, p. 287).
37. À la fin d'une de ses premières expositions, Véronique avait cru qu'Orion ferait don de son œuvre au Centre, mais « l'esprit de rétention et d'économie qui l'opprime ne lui a(vait) pas permis. Il (avait) donné au Centre un dessin plus petit et moins convaincant » (EB, p. 220).
38. Le roman sera désigné par l'abréviation "D" dans l'article. Les références renvoient à la collection « Babel ».
39. G. Bachelard, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 36.
40. C. Dambean, *art. cit.*, p. 53. L'auteur fait référence au cycle œdipien, mais le propos peut s'appliquer à *Déluge*.
41. À l'aide de Florian, Florence apprend que la peinture lui appartient. Elle participe à l'entreprise à travers les mots : elle raconte l'histoire du passé (dont elle se fait la mémoire vivante), qui devient source d'inspiration pour le peintre.
42. Tony Engel, *Déluge*, dans *La Revue nouvelle*, n° 4, avril 2006, <http://www.revuenouvelle.be/IMG/pdf/070-079Engel.pdf> (consulté en septembre 2012). Dans le roman, Florence lit les chants de l'*Odyssée*.
43. G. Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 68.
44. *Id.*, p. 239.
45. Pour représenter le visage de Noé, Simon est obligé de « chercher dans son esprit » et de revivre les moments les plus douloureux de sa vie. Voir D, pp.143-144.
46. <http://www.universalis.fr/encyclopedie/symbolisme-du-feu/2-le-feu-fulgurant/>
47. E. Akonga, *art. cit.*, p. 388.
48. Voir Genèse, VIII, 21, IX, 8-17
49. « J'adore ta gravure Myla, admirable qu'une jeune fille ait su avec un ouragan faire en gris, blanc et noir une musique de cette profondeur » (EB., p. 422), dit Vasco à Myla. Et encore : Jean « chantait autre choses, pas des mots : des couleurs, des matières, des arbres, les parfums de la terre » (EB, p. 383).

RÉSUMÉS

Le processus artistique, expérience à la fois humaine et spirituelle, est omniprésent dans l'œuvre d'Henry Bauchau en tant que voie privilégiée pour accéder aux profondeurs de l'être. L'auteur, notamment dans *L'Enfant bleu* et *Déluge*, isole le motif artistique disséminé dans les œuvres précédemment publiées pour en faire le thème principal autour duquel se construit le texte et se configure le sujet. Déployé dans toutes ses fonctions et associé de manière plus ou moins

explicite à la cure analytique, l'art favorise le processus d'individuation du sujet et son accès progressif au monde de la collectivité sociale et de l'histoire.

Being a human and spiritual experience, the artistic path is present in most of Henry Bauchau's texts as the privileged intermediary to access the depths of the human being. In particular, in *L'Enfant Bleu* and *Déluge*, the author isolates the artistic motif which had been scattered in previous works, in order to make it the main theme around which the text develops and the subject is constructed. Deployed in all of its functions, and (implicitly or explicitly) associated to the psychoanalytic treatment, Art facilitates the identification of the central character and its integration in the civil society as well as in the history of mankind.

INDEX

Index géographique : France

Index chronologique : XXI^e siècle

Mots-clés : arche, art, déluge, introspection, psychanalyse

AUTEUR

MARGHERITA AMATULLI

Université d'Urbino